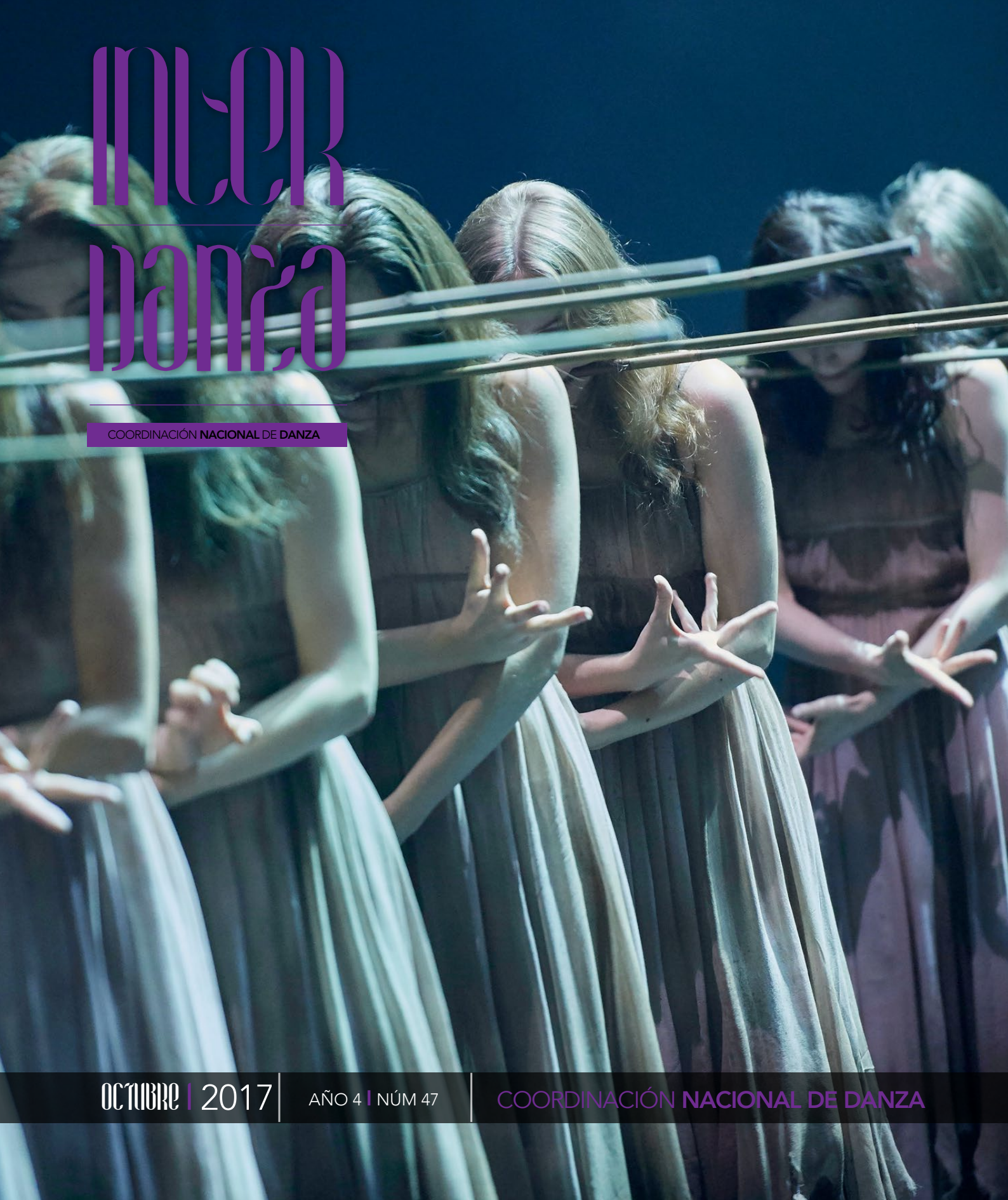
Inter Danza

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**



OCTUBRE | 2017 | AÑO 4 | NÚM 47 | COORDINACIÓN **NACIONAL DE DANZA**

DIRECTORIO

Carmen Bojórquez
Editora
Juan Antonio Di Bella
Corrección de estilo
Nancy Elizabeth Morales Muñiz
Diseño editorial
Daniel Lugo
Gestión de archivo fotográfico

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
María Teresa Trujillo Posadas
Subcoordinadora Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Charleen Durán
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Gabriel Torres
Administrador del Teatro de la Danza
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público

PORTADA:
ENGLISH NATIONAL BALLET, GISELLE DE AKRAM KHAN
©LAURENT LIOTARDO

EDI-TORIAL

"La gente olvidará lo que dijiste, olvidará lo que hiciste,
pero nunca olvidará lo que les hiciste sentir ".

Maya Anyelou[1]

CINCO COLABORACIONES INTEGRAN ESTA ENTREGA de la revista interdanza, colaboraciones que en conjunto nos remiten al alcance de la danza como arte vivo que trasciende en el tiempo, en la memoria y que, en última instancia, permiten la existencia de artistas reconocibles a pesar de lo efímero del momento escénico.
Iniciamos con la mirada de Isabel García a la compañía de Kibbutz Dance Company, quien más allá de la observación que hace de la obra Horses in the Sky de Rami Be'er (que el mes pasado se presentara en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario de la UNAM), nos habla del vínculo entre bailarines.

Daniel Lugo, en su primera colaboración para la revista, nos trae Giselle, ballet que ha trascendido en el tiempo y en la historia, en esta ocasión con una mirada a la versión de Akram Khan para el English National Ballet, y que a decir de Lugo: ... "nos ofrece una poderosa narrativa que se va construyendo a partir de la neutralidad, permitiéndole ser simple en sus formas y maneras de abordar la metáfora".

Talia Hinojosa escribe sobre obras que sobrevivirán cualquier prueba de tiempo: Café Müller y The Rite of Spring, por la compañía Tanztheater Wuppertal, fundada por Pina Bausch: "Cuerpos en el escenario llenos de tanto qué decir, tanto qué expresar, tanto qué llorar, queriendo decirnos "algo" de lo más profundo de nuestra existencia, y que Pina logró trasladarlo al escenario en forma de arte".

Miriam Huberman Muñiz, trae nuevamente a Quiatora Monorriel, hablando de la función de 25 aniversario que ofrecieron en julio pasado en el Palacio de Bellas Artes y de la que dimos cuenta en el número 43 de INTERDANZA. Huberman destaca ahora los aspectos de reconstrucción, remontaje y recreación, fundamentales para la reflexión y autorreflexión coreográfica, que permiten la distinción de artistas reconocibles en la danza.

Como cierre, contamos con la colaboración de Alejandra Monroy con una nota que integra a las tres anteriores, hablándonos de tres razones que dan importancia al registro en video de la obra coreográfica. Por nuestra parte agregamos una razón más, este registro en video permite hacer valer el derecho de autor, ya que la ley nos dice: "En la esfera del derecho de autor y de conformidad con la legislación mexicana aplicable, se entiende por registro la entrada de las obras en los archivos oficiales del Estado, con la finalidad de garantizar la seguridad jurídica de los autores, de los titulares de los derechos conexos y de los titulares de los derechos patrimoniales respectivos y sus causahabientes, así como dar una adecuada publicidad a las obras, actos y documentos a través de su inscripción. Las obras literarias y artísticas y los derechos conexos quedarán protegidos aun cuando no sean registrados".

1. Maya Angelou, (1928 - 2014) Poeta, bailarina actriz y cantante estadounidense.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CON-
TENIDO

PERFILES

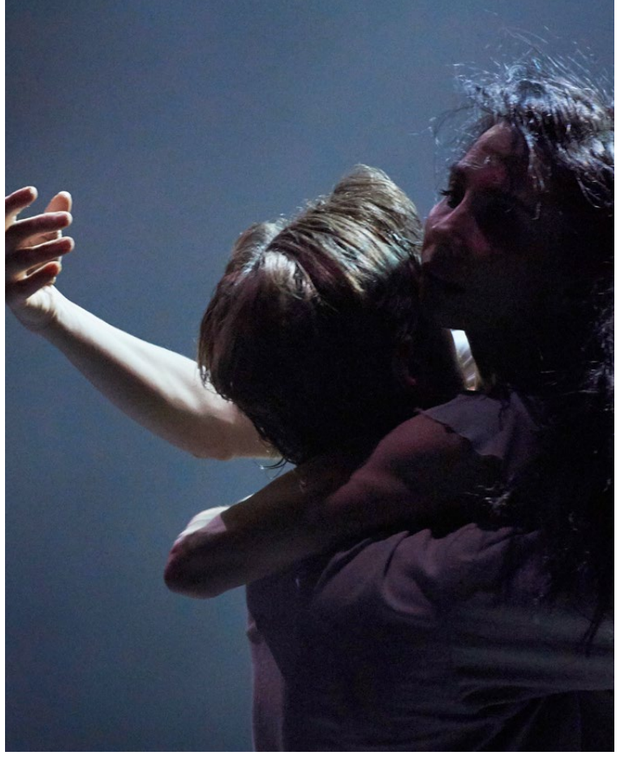
04 **KIBBUTZ DANCE COMPANY**
LA DANZA DE LA VIDA
POR **ISABEL GARCÍA**

14 **GISELLE**
UNA HISTORIA QUE TRASCIENDE LOS TIEMPOS
POR **DANIEL LUGO**

22 **CUERPOS**
IRRADIANDO PRESENCIA
POR **TALIA HINOJOSA**

26 **SON DISTINTOS,**
SON DIFERENTES
POR **MIRIAM HUBERMAN**

34 **¿DOCUMENTAR EN VIDEO?**
SÍ, PORQUE LA DANZA IMPORTA
POR **ALEJANDRE MONROY**



KIBBUTZ DANCE COMPANY, LA danza DE LA VIDA

POR **ISABEL GARCÍA**

kibbutz_lugo_photography ©

FOTO: SVETLANA LOBOFF

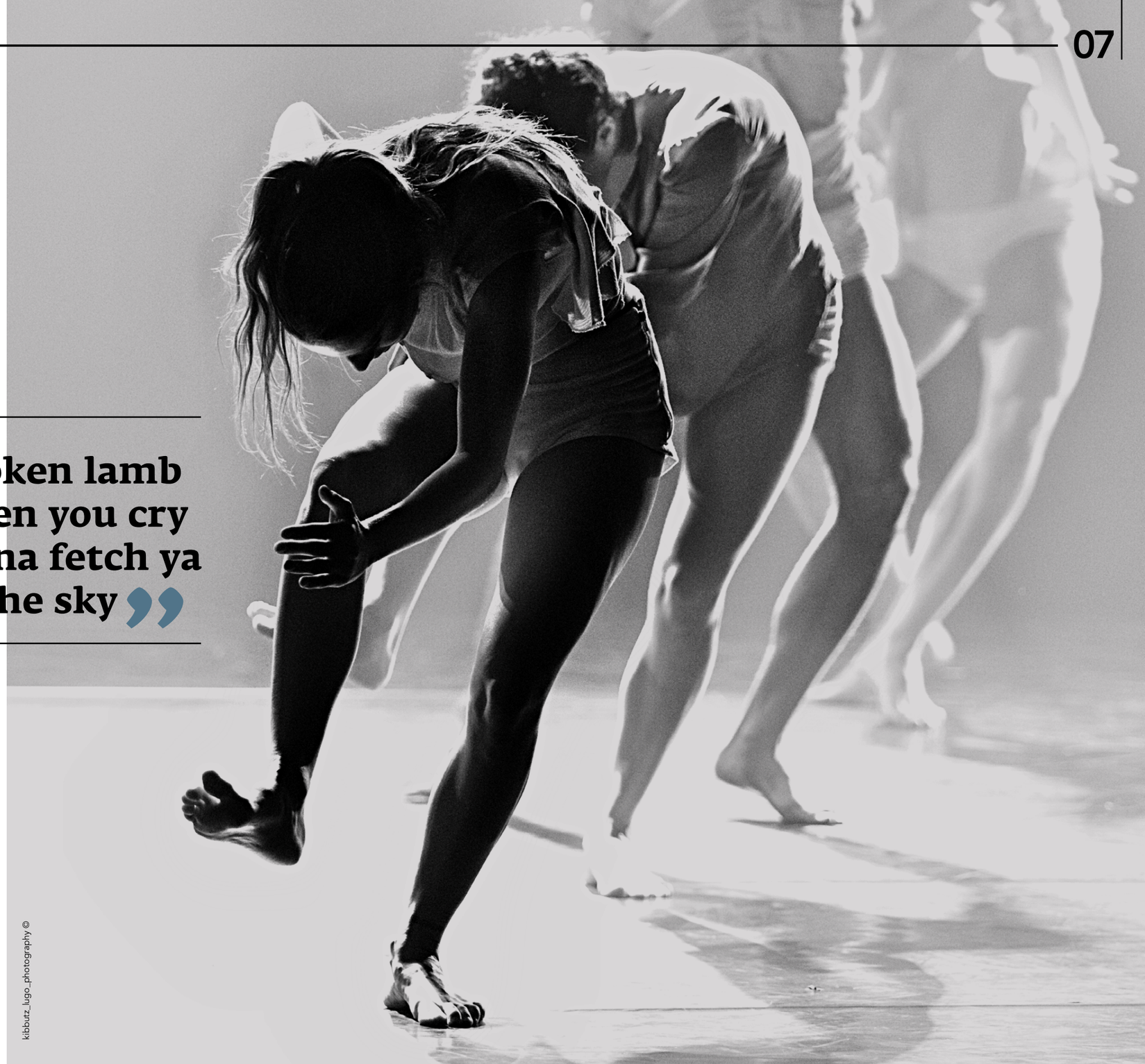
Una de las cosas más estimulantes de la carrera dancística es observar la forma de trabajar de otras compañías y el modo de vida de otros bailarines y coreógrafos. Apreciar cuántas formas distintas hay de vivir la danza en otras culturas es un descubrimiento maravilloso, y ser testigo de este intercambio al recibir compañías extranjeras en México siempre es una interesante experiencia que muchas veces impacta de manera transcendental tanto al público en general como a quienes nos dedicamos a ella.

Kibbutz Dance Company genera esta experiencia. Para hablar de sus orígenes, es importante mencionar a Yehudit Arnon, una mujer que dedicó su vida a la danza en un sentido profundamente literal. Nacida en Checoslovaquia, sobrevivió al campo de concentración de Auschwitz, lugar donde las historias de supervivencia siempre han sido, sobra decirlo, sumamente conmovedoras.

La anécdota de la joven bailarina Yehudit no lo es menos: un día, durante la fiesta de Navidad, fue forzada por los soldados alemanes a bailar para ellos. Al negarse, momento que ella recordaría como la primera vez que tuvo la libertad y valentía para decir convencida “NO”, asumió que su destino sería el fusilamiento. No fue así, ella simplemente fue obligada a permanecer largas horas sentada y descalza sobre la nieve.

Yehudit Arnon se dijo a sí misma que, de lograr sobrevivir a esa experiencia, dedicaría toda su vida al arte de la danza. Y así lo hizo. Su proyecto más importante: Kibbutz Dance Company, consolidada en Israel en la década de los 70.

“Oh, my broken lamb
I worry when you cry
Baby’s gonna fetch ya
Horses in the sky”



kibbutz_lugo_photography ©

kibbutz_lugo_photography ©

Existen aproximadamente doscientos kibbutz en Israel. Estas comunidades, principalmente agrícolas y autosustentables actúan bajo una filosofía de comunión con la naturaleza, trabajo democrático y práctica del judaísmo, a la vez que juegan un papel central en el desarrollo económico del país.

Al norte de Israel se localiza Kibbutz Ga'aton, residencia de la International Dance Village, una valiosa comunidad dancística donde se da paso a la creación, educación e intercambio con bailarines de todo el mundo y que también es sede de la compañía a la que Yehudit Arnon dio vida, y que vimos presentarse recientemente en la ciudad de México.

Con tales características, esta es una compañía que se percibe diferente, exótica. Su programa en la Sala Miguel Covarrubias presentó la obra *Horses in the Sky*, interpretada por dieciséis bailarines y que transcurrió como una pieza electrizante. El coreógrafo y también director artístico de la compañía, Rami Be'er, sucesor de Yahudit Arnon, está convencido de que el cuerpo humano es una fuente de inspiración constante, y dice: "Los bailarines están entrenados en técnica clásica pero no respiran la técnica clásica en el escenario". *Horses in the Sky* es una obra abstracta que refleja las propias visiones de Be'er, (quien también diseñó el vestuario y la iluminación) y lo que sucede cuando escucha la música: las imágenes y movimiento que surgen de su propia interpretación de un universo caótico.

La coreografía, que toma su título de una canción del grupo Silver Mt Zion, permite mostrar a cada intérprete su personalidad, estilo y temperamento. La música se conforma de diecinueve canciones, desde Micachu and The Shapes, hasta Björk pasando por Kid Koala y Elvis Presley.

La obra no tiene prisa, hay tiempo para duetos, solos, tríos, cuerpos de baile; los solos son originales, el espectador no nota secuencias demasiado repetitivas, de las series grupales impresiona la sincronía, Rami Be'er crea conjuntos de cuerpos que se fragmentan para después volver a reunirse en emotivos unísonos. La coreografía es completa, física, emotiva, excitante, vanguardista.

Los bailarines de esta pieza son artistas que experimentan la danza de una manera que nos resulta a casi todos ajena: comparten la vida dentro del Kibbutz. Ellos viven, comen, duermen, se relacionan, ensayan, producen, dan funciones y reciben bailarines y turistas de todo el mundo dentro de su congregación en la International Dance Village; su vínculo se percibe viéndolos bailar. Cada uno en la comunidad es único en su aportación y también así como miembro de la compañía.

Kibbutz Dance Company reúne una arraigada identidad cultural con un intercambio internacional muy amplio, es un gran ejemplo de cómo la danza es una forma de vida y de que una compañía debe de ser mucho más que excelentes integrantes desligados unos de otros. Durante la Segunda Guerra Mundial, Yehudit Arnon supo que estaba bailando en un mundo dividido y creó un lugar que usa la danza como el puente más puro para unir y hermanar a una comunidad entera.

Kibbutz Dance Company se presentó en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario el pasado mes de octubre, en la Ciudad de México.

kibbutz_lugo_photography ©

GISELLE
UNA HISTORIA QUE TRASCIENDE LOS TIEMPOS

POR **DANIEL LUGO**[1]

Tamara Rojo y James Streeter en Giselle de Akram Khan © Laurent Liotardo

La historia original de Giselle es muy simple en realidad. Es una historia que nos habla del amor, la traición y la redención: un clásico. Nada alejado de nuestra existencia, y nada que no pudiera transcender el tiempo. Desde 1841, año en el que se estrenó este ballet romántico en dos actos, sus variaciones e interpretaciones han sido muchas, pues aunque la historia siempre es la misma, los temas que abordan han permitido que sus adaptaciones y encuentros con la contemporaneidad puedan ser significativos para las nuevas audiencias.

En esta nueva interpretación de Akram Khan para el English National Ballet (ENB) en definitiva se ha cambiado la forma, aunque lo clásico es palpable: Khan, en su deseo de humanizar el instante escénico, nos ofrece una poderosa narrativa que se va construyendo a partir de la neutralidad, permitiéndole ser simple en sus formas y maneras de abordar la metáfora. El resultado es una estética que claramente puede transportarte a escenarios distópicos que escritores como George Orwell, Allan Moore y Joelle Charbonneau han imaginado, pero que en Giselle pueden cobrar vida.

Es una propuesta en donde existe la lírica corporal muy agresiva protagonizada por sus bailarines, los cuales comprenden que sí, están contando la misma historia, pero que su profundidad y sentido de pertenencia proviene de un vocabulario diferente. Realmente se percibe una necesidad por parte del coreógrafo de ir más allá de trabajar con cuerpos altamente entrenados, hay un interés por exponer el virtuosismo de sus bailarines desde el gesto más sencillo y el movimiento más sutil. Nada falta, nada sobra, todo va hacia encontrar un significado para cada movimiento, para cada instante. Justo ahí sucede el milagro escénico. .

Es importante mencionar a César Corrales en su papel de Hilarion, pues en la evolución dramatúrgica de esta pieza, Corrales entiende de una manera muy aguda, casi perfecta, los significados del silencio escénico, juega con el concepto, lo asume y utiliza para deleitarnos con un momento de belleza que no tiene precedentes. Algo similar sucede con Crystal Costa en su debut en el rol de Giselle. Sin embargo, la primer solista del ENB apela más por construir un discurso terrestre, el cual se va desarrollando de una manera muy sensible y con mucho empuje. Una combinación perfecta entre fuerza y elegancia.

Por otra parte, podemos encontrar en la Giselle de Tamara Rojo, directora del ENB, un deleite visual. La experiencia habla y el eco es fuerte. Lo mismo pasa con Stina Quagebeur en su papel de Reina de las Wilis, su carta más fuerte es su interpretación, una poderosa manera de darle un nuevo significado al terror.

Tamara-Rojo y James Streeter en Giselle de Akram-Khan ©Laurent Liotardo

1. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Occidente, con experiencia en difusión y promoción digital de danza. Colaborador en la revista teatral Paso de Gato y enla revista Astillero del periódico El Noroeste. Ha realizado estudios especializados en comunicación organizacional y mercadotecnia en la UNAM, UDG y una movilidad internacional en ECOTEC, Ecuador. Actualmente gestiona la imagen y estrategia digital de La Coordinación Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes.

“Existe una fuerza femenina y de tristeza que te quita toda esperanza de felicidad…”

Un elemento que sorprende en la versión de Akram Khan es su música y diseño sonoro. A cargo de Vincenzo Lamagna, logra que el espectador pueda situarse en una era industrial futurista en donde las clases sociales están divididas por un gran muro. De manera fugaz, las referencias a la música original de Adolphe Adam son evidentes, generan una breve melancolía, pero la intención de revelar una mezcla de sonidos de Bangladesh con una resonancia industrial y electrónica son más evidentes. Lo anterior sólo se pudo haber logrado bajo la orquestación de Gavin Sutherland —la experiencia resuena.

Tal vez el elemento que más gratamente sorprende de toda la obra fue su estética visual, diseñada por Tim Yip. Si eres fanático de la ciencia ficción no es coincidencia que de manera inmediata tengas referencias a libros o películas como The Maze Runner (James Dashner) Los juegos del hambre (Suzanne Collins) Divergente (Veronica Roth) solo por mencionar los más populares. No obstante, parte de la inspiración de Akram Khan para esta versión (y que sirvió mucho para Yip) fueron los acontecimientos ocurridos en abril de 2013 en la zona industrial de Rana Plaza en Bangladesh, donde más de mil personas, en su mayoría mujeres, perdieron la vida tras colapsar la fábrica de textiles. El resultado, una gama de colores y escenarios giratorios que laceran en lo más profundo. Se siente muy personal.

En definitiva, estamos ante una obra que visualmente logra su cometido: ser altamente atractiva. Aun cuando su fortaleza recae en toda su estética y danzas, el sentido de pertenencia en materia de migración, discriminación y de aquellas líneas divisoras que violentan el derecho humano a encontrar un lugar o vida mejor es muy significativo. Al final podemos encontrar en Giselle que, aunque podríamos hablar de cualquier cosa o situación, lo importante es seguir contando los grandes clásicos sin perder de vista el lugar en donde nos encontramos. Aquí es donde el arte trasciende y puede seguir siendo relevante para las nuevas generaciones.

Stina Quagebeur en Giselle de Akram Khan © Laurent Liotardo

Tamara Rojo en Giselle de Akram Khan © Laurent Liotardo

Tamara Rojo en Giselle de Akram Khan © Laurent Liotardo

Cuerpos

IRRADIANDO PRESENCIA

POR **TALIA HINOJOSA**

Durante las dos horas de función en el auditorio BAM, los espectadores vibramos desde nuestros asientos al presenciar *Café Müller y The Rite of Spring,* el pasado 17 de septiembre por la compañía Tanztheater Wuppertal, fundada por Pina Bausch. Cuerpos en el escenario llenos de tanto qué decir, tanto qué expresar, tanto qué llorar, queriendo decirnos "algo" de lo más profundo de nuestra existencia, y que Pina logró trasladarlo al escenario en forma de arte.

Una mujer deambulando y tambaleándose en un restaurante por la noche, sus brazos extendidos, su rostro melancólico, sillas negras esparcidas por todo el lugar, música de Henry Purcell llenando el espacio; así dio inicio la función con la obra *Café Müller* en la cual hombres y mujeres entran y salen del escenario, encontrándose, persiguiéndose, cayendo y levantándose del piso en un incesante y devastante *loop,* cada bailarín extremadamente preparado para interpretar con minucioso detalle a diferentes personajes cotidianos, sin embargo, todos compartiendo las mismas emociones y miedos: el abandono, la letanía y la soledad, expresiones perpetuadas durante los 45 minutos de la obra *Café Müller.*

La noche cerró con la presentación del clásico *The Rite of Spring,* también creado por Pina Bausch y estrenado en 1975, en la cual 35 bailarines interpretan un ritual de iniciación y muerte, bailando con precisión la música de Ígor Stravinski (quien compuso esta pieza en 1913 originalmente para la compañía Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev y que, más adelante, grandes figuras de la danza adoptarían para crear importantes obras escénicas). En este clásico creado por Pina Bausch, con gran destreza física los bailarines logran transmitir el mensaje de persecución y miedo, En donde las mujeres claramente son subordinadas y con movimientos llenos de energía y angustia se pasan un paño color rojo, temerosas del futuro y del sacrificio humano. La tierra, el sudor y el color rojo son tres elementos importantes de esta obra que permitieron abrirnos a la posibilidad de sentir el dolor y miedo provocados por la crueldad humana.

La genialidad de Pina Bausch radicó en su sensibilidad para conectar con las más recónditas pasiones humanas, creando arte desde lo inconsciente que subyace a nuestras carnes. *Café Müller y The Rite of Spring* no son definitivamente la excepción a esta fórmula mágica, y a pesar de que el lenguaje es diferente en cada obra, ambas guardan una sólida veracidad escondida en cada movimiento. Mientras que los bailarines de *The Rite* of Spring viven en carne propia los miedos humanos más grandes y persistentes como el exilio y el abandono, en *Café Müller* se aprecia el impacto emocional cuando tenemos que lidiar con el desamor, la soledad y la melancolía.

Y así, con estas dos obras, Pina Bausch logró conectar la experiencia vital de los bailarines con la del público, sumergiendo a todos en una atmósfera de emociones intensas que paralizó el corazón de los presentes.

“son distintos, SON DIFERENTES”

POR **MIRIAM HUBERMAN MUÑIZ**

Foto: José Jorge Carreón

En agosto se presentó el proyecto *QM/Retro* en el Palacio de Bellas Artes y en el Teatro Raúl Flores Canelo (Centro Nacional de las Artes). El proyecto estuvo conformado por una selección de doce obras o fragmentos de obras de Evoé Sotelo y Benito González, directores y coreógrafos de la compañía Quiatora Monorriel, en un intento por recuperar y celebrar 25 años de creación coreográfica; asimismo, por una serie de videos que mostraban pequeñas secuencias de otras piezas que por razones diversas no pudieron ser incluidas en la versión escénica, intercaladas con comentarios de una veintena de personajes del medio dancístico mexicano, que daban sus opiniones sobre la producción coreográfica de la compañía.

Estos dos aspectos de la presentación de *QM/Retro* hacen referencia a dos asuntos que, aunque considero fundamentales para el bienestar de la producción, reflexión y autorreflexión coreográfica, también estoy consciente de que son temas con los que una parte de la comunidad dancística no suele relacionarse al ignorarlos, ya sea por desconocimiento o por desentendimiento. En primer lugar está la identificación y resolución de problemas implícitos en la reconstrucción / remontaje / recreación de obras coreográficas del pasado; y en segundo lugar, la identificación de aquellos rasgos característicos de una compañía o un(a) coreógrafo(a) que conforman su sello particular y los hacen “únicos”, “reconocibles”, “distintos”, “diferentes”.

Para llevar nuevamente una obra coreográfica a la escena se requieren varias cosas. Antes que nada, tiene que haber un motivo claro que guíe y aliente los esfuerzos que conlleva la difícil recuperación del pasado. En el caso de Sotelo y González, el motor fue cerrar un ciclo de 25 años de exploraciones y búsquedas, hallazgos y propuestas, ofreciendo una retrospectiva de ocho obras de González y cuatro de Sotelo que abarcan desde 1992 hasta 2014.

Realizar un evento así implica tener acceso a suficientes obras para poder lograr el objetivo, ya que no es posible recuperar absolutamente todo. En esta ocasión se descartaron numerosas piezas debido a que eran imposibles de remontar: unas eran muy largas y resultaba difícil extraer fragmentos sin perder el sentido de la pieza; otras contenían dificultades técnicas o interpretativas; unas más estaban diseñadas para espacios alternos -en particular las coreografías de los últimos años. Sin embargo, algo que facilitó la estructuración del proyecto fue que muchas de sus obras, de entrada, fueron creadas con un formato corto o estaban compuestas de varias escenas, donde cada una era una unidad en sí misma, y esto permitió incluirlas en la presentación.

Una vez seleccionadas las piezas a remontar, hubo que lidiar con la recuperación de la memoria coreográfica. Para este evento en particular no puede hablarse de una reconstrucción debido a que Quiatora Monorriel no cuenta con partituras registradas de sus coreografías, como sucede con la mayoría de las compañías de danza contemporánea. Por lo tan-

to, tuvieron que recurrir a los métodos habituales para volver a montar una obra: ver los videos de las puestas originales y hacer uso de la memoria corporal de los bailarines originales.

Además de esto, Sotelo y González señalan que hablaron mucho con los bailarines, contándoles a detalle en qué habían estado pensando cuando crearon cada coreografía, con el fin de que se conectaran con el contexto creativo. Pero ellos mismos admiten que el problema mayor fue el de "bajar al cuerpo" las piezas. Es decir, aún cuando ya llevan varios años trabajando con los mismos bailarines, hubo aspectos del movimiento de las primeras piezas que no pudieron ser recuperadas. Hay que aclarar que esto no afectó la esencia coreográfica. Pero, si comparo lo visto en estas funciones con mi memoria cinestésica de Sotelo y González como bailarines o aún con los videos de ellos bailando (tomando en cuenta que la bidimensionalidad del video disminuye percepción de la energía presente en la tridimensionalidad del cuerpo escénico), resulta evidente que hay una mayor ligereza en los bailarines actuales que en los originales.

Esto se nota tanto en la relación con la tensión corporal y la intencionalidad que Sotelo y González imprimían en sus movimientos como en la conexión de arraigo que establecían con la tierra -ellos explican que les decían a los bailarines que el movimiento debía ser "más denso" y tener más peso, pero reconocen que no pudieron hacer que esto se materializara.

Con respecto a la recuperación de la intención original, solo puedo decir que, por mucho que los coreógrafos se hayan esmerado en comunicar su motivación, para los bailarines siempre serán unas piezas que "aprendieron" y no que surgieron de una inconformidad con el tipo de coreografías que se producía en ese entonces, una experimentación directa con situaciones límite, o una auto-imposición de retos creativos.

Con esto llego al segundo punto de este ensayo: la identificación de las características estilísticas de Quiatora Monorriel. Para este ejercicio parto de cuatro adjetivos calificativos que se mencionaron varias veces en el video de la presentación, en un intento por capturar lo original del trabajo coreográfico de Sotelo y González.

Si hay algo que hace a Quiatora Monorriel ser una compañía "única" es su actitud irreverente hacia lo que debería o no hacerse según los cánones de la danza contemporánea mexicana. Esta actitud les ha dado la libertad de hacer lo que han querido sin sentirse obligados a recurrir a elementos que han estado de moda en el ámbito dancístico. Así, han creado obras insistentes, como *Verde del Avispón Verde* (1993), donde, además de la reiteración verbal, el vestuario era verde y el ambiente que se creaba -a pesar del fondo rojo y los tenis rojo brillante- también era "verde"; obras microscópicas, como *Tápate un ojo* (1993), cuya duración es menor a un minuto; u obras repetitivas como *Nico* (2003), en la cual el recorrido circular trazado una, otra y otra vez por las bailarinas, genera una creciente sensación de dolor, angustia e inevitabilidad.

Esta actitud de no hacer concesiones -que es de admirarse cuando lo común es lo contrario- los ha llevado a entrar en conflicto con las instituciones. Por ejemplo, cuando recibieron el apoyo de México en Escena, se les redujo el monto del mismo porque "no se ve el entrenamiento técnico". No obstante, siguen produciendo creaciones arriesgadas y poco comunes, en las cuales hacer evidente el entrenamiento técnico tradicional resulta irrelevante.

Algo que los hace "distintos" es tanto la temática de sus coreografías como la forma de abordarla. Sotelo aclara que si bien no considera que en general las obras necesiten partir de un tema concreto, sí reconoce que, en el caso de ella y de González, sus piezas más bien parten de detonadores de movimiento, emocionales, situacionales o incluso musicales, y eso es lo que desarrollan en sus coreografías. Así pues, *Día de azulejos* (1997) surge de despertarse con la premonición de que alguien iba a morir ese día; *Verde del Avispón Verde*, de una exploración del estado de efervescencia; *Sombrero de cinco picos* (2003), de la idea/sensación de la presencia constante de una entidad controladora.

Lo interesante es que a partir de esos detonadores, los coreógrafos establecen una serie de convenciones formales que mantienen de principio a fin en cada obra. De esta manera, el movimiento circular del tronco que identifica a los tres personajes de *Dorita Mala* (1994) como viajeros en un bote, no cesa aunque saluden, sonrían, se echen agua unos a otros, se mareen y estén a punto de vomitar. En *Dagobah* (2001), las astronautas del futuro/aves extraterrestres que están arrodilladas en el piso tienen una conversación en un idioma compuesto por diseños rectos de los brazos que poco a poco incorpora unos diseños curvos hasta que, al final, sus dedos se tocan, todo esto puntualizado por movimientos repentinos de cabeza y un suave subir y bajar sobre las rodillas. Durante los once minutos y fracción que dura *Paisaje para Evoé* (2009), las tres mujeres -cual cariátides modernas- tienen un mínimo de desplazamientos: apenas dan un paso a un lado y otro de regreso, unos pequeños saltos y otros de regreso, unos pasos hacia atrás y regresan a su lugar.

Foto: Vistagorda

Las obras de Quiatora Monorriel son "reconocibles" porque contienen combinaciones inesperadas. Esto es, entremezclan movimientos integrales de todo el cuerpo con movimientos aislados de ciertas partes del cuerpo, y al mismo tiempo utilizan diferentes calidades del movimiento: en *Viva* (1992) caminan suavemente o ejecutan pequeños *pliés* ligados y sostenidos mientras hacen movimientos percutidos con la cabeza. Sucede que en varias obras, justo cuanto uno cree que lo único que va a haber en la pieza son movimientos percutidos, de repente hay una pausa y, o se retoma la misma acción, o esa agitación percutida o vibrada se transforma en una apacible secuencia donde un movimiento lleva a otro de manera fluida, continua, sin acentos.

Las acciones y las situaciones también pueden ser inesperadas. Los personajes de *Días de azulejos* caminan con las manos y los dedos extendidos atrás de la espalda y se desplazan como "arañas". En *Aleación andrógina* (1995) una mujer, acostada boca abajo y chupando una paleta, observa la relación tormentosa que un hombre con vestido amarillo largo, moños y botitas, tiene con un costal que golpea contra el piso, avienta, patea, y salta encima de él. Por cíclica que sea la estructura de *Sombrero de cinco picos*, cada vez que se escucha un sonido explosivo, los ejecutantes tienen una reacción de sobresalto y alguien cae al piso. En general, es difícil prever cuándo habrá un unísono, cuándo se romperá y cuándo se recuperará, cuándo se convertirá en duetos o cuándo en un canon.

Finalmente, las obras son "diferentes" porque los nexos que se establecen entre los elementos escénicos están cuidados hasta el último detalle y, como ya lo mencioné al respecto de las convenciones formales, estas interrelaciones también se mantienen durante el tiempo que dura la pieza. Así, los aplausos torpes, el sonido de los tacones arrastrándose y golpeando el piso definen el universo adolorido de Nico, una bella modelo drogadicta desdoblada en dos seres. Carcajadas, aplausos, quejidos, chistes en japonés, cumbias y música de Liszt envuelven a los personajes vestidos de negro con detalles rojos que reflejan las dos diagonales de luz roja para dar lugar a la pesadilla de *Sombrero de cinco picos*. Vestuario viejo, actitud corporal de gente mayor, y música de Elvis Costello dan vida a los *hillbillies* de *Estoy cansancio* (1992).

Como dice Sotelo, si Quiatora Monorriel surgió del cuestionamiento de las prácticas técnicas y coreográficas predominantes de la década de 1980, ellos ahora sienten el deber de cuestionarse a sí mismos. Con esto se les abren nuevos caminos para la exploración, nuevos límites que traspasar: ¿qué vendrá después de 25 años de Quiatora Monorriel?, ¿un nuevo nombre?, ¿una nueva compañía?, ¿dos nuevas compañías?

Texto elaborado a partir de asistir a las funciones de QM/Retro (Evoé Sotelo y Benito González, Quiatora Monorriel, 2017) los días 24 de julio de 2017 en el Palacio de Bellas Artes y 6 de agosto en el Teatro Raúl Flores Canelo, y de tener dos conversaciones con los coreógrafos y directores de la compañía los días 3 y 18 de agosto.

Foto: Antonio Saavedra Rodríguez

Foto: Jorge Angulo

Foto: Visagorda

¿DOCUMENTAR EN VIDEO? SÍ, PORQUE *la danza* IMPORTA

POR **ALEJANDRE MONROY**

Registrar la danza en video puede parecer un asunto muy simple, pero en realidad es un tema con muchas facetas, todas ellas derivadas de la decisión de considerarla una actividad importante, así que la cuestión primera aquí es dejar claro cuál es su importancia.

Estamos hablando de una actividad humana de expresión mediante del cuerpo, que puede ser para entretenimiento, simple transmisión de las emociones, escénica o ritual. Aunque las palabras anteriores se puedan considerar simples y obvias para la mayoría, es ahí justamente donde radica la importancia de su registro en video.

Según la experta en notación Laban, Ann Hutchinson, existieron alrededor de 80 sistemas de notación para danza desde el siglo XV hasta la fecha, con la finalidad de conservar y remontar las obras dancísticas. Gracias al video, se han trascendido esos intentos (sin desacreditar a la notación Laban, que se ha posicionado como la más efectiva y aún vigente), pero con la limitación de que solamente quienes se encuentran instruidos en dicha notación la pueden decodificar.

A través de la imagen, podemos percibir también las cosas que hacen única una función. ¿Qué es lo que hace única cada función de la misma obra? La respuesta es: variables como la fecha y momento histórico o político en que se estrenó o se remontó, quién o quiénes la interpretaron, dónde tuvo lugar el evento, accidentes o acontecimientos inesperados, así como la reacción del público.

Las imágenes en movimiento son una inagotable fuente de información si se les trata como tal. Los resultados que puede arrojar un análisis morfológico y de contenido de un video son invaluables en materia de investigación. El video trae muchos beneficios y uno de los más importantes es el poder ser testigo de primera mano, porque si bien estamos sujetos a las decisiones y perspectivas del videógrafo, reconstruir el evento a través de crónicas y reseñas escritas por varios autores nos aporta más una imagen del contexto social (que es importante también) que del evento coreográfico en sí. Pero el video pone al investigador frente a la pieza como un espectador más y así puede analizarla también desde la propia experiencia; por lo tanto, cada registro hecho hoy es un documento para entender el presente en el futuro.

Quienes hemos dedicado prácticamente la mitad de nuestra vida adulta a documentar en video la danza, lo hacemos por varias razones. La primera, porque "la danza importa", de ninguna manera puede pasar desapercibida: cada puesta en escena, cada estudiante egresado, cada bailarín urbano, así como cada pareja de danzón el domingo en el puerto de Veracruz, son un eslabón en la historia dancística del mundo.

Estamos viviendo una época en la que las líneas divisorias se desdibujan, los artistas escénicos contemporáneos ya no quieren ser etiquetados como coreógrafos, directores de escena, actores o bailarines, ahora tienden hacia la simplificación, o mejor dicho a la "sintetización", que curiosamente sólo pueden alcanzar los que tienen un pensamiento más sofisticado que el resto.

Esto es el reflejo de lo que sucede en este nudo evolutivo de la sociedad en la que se borran fronteras, surge el caos y se vuelven a dibujar; si hay razas malo, si no las hay también; la religiosidad es noticia de última hora, la xenofobia crece en tiempos de migraciones, no habrá países, sólo una aldea global en la que ya nadie sabrá quién es ni de dónde viene. Pero la danza, como el resto de las artes, está ahí, contándonos tanto lo que pasa como lo que sentimos, y los artistas se revaluan ellos mismos, a su obra y al universo humano.

La segunda razón es que un "arte necesita ser difundido para ser comprendido". Resulta imposible llevar al teatro a todo el público que ambicionamos para la danza, pero sí podemos llevar el teatro a las personas que se encuentran en desventaja geográfica, económica, de salud, niños que, por supuesto dependen de otras personas, o simplemente mantener la danza visible, ya que la situación de ésta en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI ha sido de invisibilidad para la mayoría, por lo menos en México es así.

El valor de difundir la danza a través del video no es únicamente del interés del artista en cuestión, lo es de todos, esta disciplina artística debe adoptar los medios naturales de las generaciones contemporáneas, reconocer que la promoción efectiva de los eventos dancísticos se dará con contenidos visuales breves, constantes y, sobre todo, de calidad. Así es como el video representa una herramienta indispensable en la creación de nuevos públicos.

Hay una tercera razón para continuar grabando coreografías, y es simplemente: "amor a la danza". Somos pocos aquellos que nos especializamos en preservarla, eso es porque la mayoría tiene un vínculo emotivo con ella, una historia de danza en sus vidas, un danzante cercano, o es un enamorado del cuerpo y su lenguaje. Con esto, nos alcanza no para continuar documentando, editando, promocionando, preservando y catalogando la memoria del arte de la danza.

SECRETARÍA DE CULTURA

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Saúl Juárez Vega
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Francisco Cornejo Rodríguez
Oficial Mayor

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Roberto Vázquez
Subdirector general de Bellas Artes

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador nacional de Danza

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

INER DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".